



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνες από το αρχικό τέμπλο του ναού της
Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Ανασύνθεση ενός
συνόλου του 16ου αιώνα

Νικόλαος ΣΙΩΜΚΟΣ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 321-334

ΑΘΗΝΑ 2006

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΙΚΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ ΕΝΟΣ ΣΥΝΟΛΟΥ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ*

Η μεταφορά κινητών έργων από τον αρχικό τόπο αφιέρωσής τους δεν αποτελεί άγνωστο φαινόμενο για τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα, και ιδιαίτερα για τις φορητές εικόνες. Τελευταία, σε μελέτη που αφορά σε μεταβυζαντινές εικόνες ναών της Θεσσαλονίκης, η Αναστασία Τούρτα συνέδεσε την άγνωστη μέχρι τότε στην έρευνα εικόνα του Χριστού¹, που κοσμεί το σημερινό τέμπλο της Υπαπαντής (Εικ. 1)², με την εικόνα του αγίου Δημητρίου που βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών³ και προέρχεται από τον παραπάνω ναό (Εικ. 2)⁴. Λόγω της συνάφειας των δύο έργων, η εικόνα του Χριστού συνδέθηκε με την καλλιτεχνική παραγωγή του Φράγγου Κατελάνου⁵, βάσει εξάλλου και της παλαιότερης απόδοσης της εικόνας του αγίου Δημητρίου στο γνωστό θηβαίο καλλιτέχνη⁶.

Στην παρούσα μελέτη θα προσπαθήσουμε να ανασυνθέσουμε την αρχική μορφή και διάταξη των εικόνων του τέμπλου του ναού, στο οποίο πέρα από τις εικόνες

του Χριστού και του αγίου Δημητρίου ανήκει, όπως θα δείξουμε, η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως και το βημόθυρο που συνεχίζει να κοσμεί το νεότερο τέμπλο του ναού.

Αν και η εικόνα του Χριστού είναι γνωστή στην έρευνα, θα σταθούμε σε μερικά στοιχεία που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Χριστός παριστάνεται στηθαίος και μετωπικός στον τύπο του Παντοκράτορα. Ωστόσο, ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας του ναού της Υπαπαντής υιοθετεί μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή. Η μορφή υψώνει μπροστά στο στήθος το δεξί χέρι, που είναι τυλιγμένο στο μιάτιο και ευλογεί με την παλάμη προς τα μέσα. Με το αριστερό χέρι κρατάει ανοιχτό ευαγγέλιο, ενώ ψηλότερα, το μιάτιο σχηματίζει χαρακτηριστική αναδίπλωση. Με μεγάλη δυσκολία διακρίνονται στις άνω γωνίες τα συμπληρήματα $I(HCOY)C$ $X(PICTO)C$ και ενδεχομένως ίχνη της επιγραφής O $PANTOKPATΩP$ πάνω από τους

* Η μελέτη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά υπό μορφή ανακοίνωσης στο Εικοστό Τρίτο Συμπόσιο της Χ.Α.Ε. στην Αθήνα (Ν. Σιώμος, «Φορητές εικόνες του τέμπλου του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Αποκατάσταση ενός συνόλου του α' μισού του 16ου αιώνα», *Εικοστό Τρίτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2003, 98-99). Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή κ. Ευθύμιο Τσιγαρίδα για τις χρήσιμες παρατηρήσεις, τις πολύτιμες συμβουλές του και την τελική διόρθωση του κειμένου. Οφείλω επίσης να ευχαριστήσω τον επίκουρο καθηγητή κ. Θανάση Σέμογλου για τις γόνιμες συζητήσεις που είχαμε πάνω σε ζητήματα του θέματος.

¹ Α. Τούρτα, «Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη», *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 287-298.

² Το υπάρχον τέμπλο του ναού χρονολογείται στο 19ο αιώνα και συνδέεται πιθανώς με τις εκτεταμένες ανακαινιστικές εργασίες που δέχτηκε ο ναός το 1841. Για το τέμπλο του ναού βλ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της Τουρκοκρατίας (1839-1912)*,

Θεσσαλονίκη 1989, 77-84, εικ. 39, 41-43.

³ Αριθμός: BM 1916, T. 143, BXM 1554.

⁴ Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Μία μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ Π'* (1985-1986), 113-123 (με προγενέστερη βιβλιογραφία και εκτενέστατη εικονογραφική ανάλυση). Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 168 αριθ. 49. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, εικ. 137 (έγχρ. απεικ.).

⁵ Τούρτα, ό.π., 291 κ.ε. Στη παραγωγή του Φράγγου Κατελάνου αποδόθηκαν επίσης οι τρεις δεσποτικές εικόνες του Αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη (Χριστός: 0,99×0,69 μ. Παναγία: 0,99×0,69 μ. Άγιος Αθανάσιος: 0,99×0,675 μ.), καθώς και το επιστύλιο με τους αποστόλους και τα λυπηρά στην επίστεψη του τέμπλου, που φυλάσσονται στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης (στο ίδιο, 287-297, εικ. 1, 5, 8, 10). Δυστυχώς, οι τρεις δεσποτικές εικόνες διατηρούν τις επιζωγραφήσεις στην περιοχή των προσώπων, γεγονός που δυσχεραίνει τις περαιτέρω τεχνολογικές συγκρίσεις.

⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 120-123.



Εικ. 1. Θεσσαλονίκη, ναός Υπαπαντής. Χριστός Παντοκράτορας.

ώμους της μορφής. Οι κεραίες του σταυρού του φωτοστεφάνου κοσμούνται με την επιγραφή *Ο ΩΝ*, τα γράμ-

ματα της οποίας αναγράφονται μέσα σε ανάγλυφα στεφάνια. Ανάγλυφη φυτική διακόσμηση έχει το αυτοξύλο πλαίσιο της εικόνας και ο φωτοστέφανος της μορφής⁷. Η συγκεκριμένη χειρονομία της ευλογίας με την παλάμη προς τα μέσα και το χέρι να προβάλλει μέσα από το μάτιο⁸ εμφανίζεται με αρκετές παραλλαγές που αφορούν στην παρουσία ή όχι της αναδίπλωσης του μαιτίου πάνω από το ευαγγέλιο, στο αν ο κώδικας απεικονίζεται ανοιχτός ή όχι, καθώς και στη στάση της μορφής και στη διευθέτηση των μαλλιών. Προδρομικά παραδείγματα αυτού του τύπου της ευλογίας, όπου όμως το μάτιο καλύπτει όλο το δεξί χέρι του Χριστού, σημειώνονται σε παραστάσεις της Μεταμόρφωσης, όπως στη μικρογραφία του χειρογράφου *Par. gr. 510*, φ. 75v (τέλη 10ου αι.)⁹ και στην αντίστοιχη τοιχογραφία του Όσιου Λουκά (11ος αι.)¹⁰, καθώς και στην ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στο Βερολίνο (α' μισό 12ου αι.)¹¹. Από τα τέλη του 12ου αιώνα το μάτιο του Χριστού τυλίγεται πλέον στο ύψος του βραχίονα, όπως δηλώνεται στη δεσποτική εικόνα της μονής του Μεγάλου Αγρού στην Κύπρο¹², στην εικόνα από την Περίβλεπτο της Αχρίδας (1262-1263) και στην εικόνα της μονής Βατοπεδίου (13ος-14ος αι.)¹³, καθώς και στην τοιχογραφία του Χριστού στην Παναγία Ljeviška στην Πριζρένη του Κοσσυφοπεδίου (1313)¹⁴, στο *Staro Nagoričino* (1318)¹⁵, στο καθολικό της μονής Χελανδαρίου (β' δεκαετία 14ου αι.) και στο *Kalenic* (γύρω στο 1420)¹⁶. Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα η στάση της μορφής είναι μετωπική και τα μαλλιά, κατά την πάγια τακτική στις απεικονίσεις του Χριστού, ζωγραφίζονται στα δεξιά. Αναδίπλω-

⁷ Διαστάσεις: 0,94×0,69 μ. Το ανάγλυφο πλαίσιο παρουσιάζει απώλεια στο κέντρο της κάτω πλευράς. Η εικόνα φαίνεται ότι είχε δεχτεί επιζωγράφηση, εμφανή ακόμα σε περιοχές του προσώπου και των χειρών, ενώ στη συνέχεια ακολούθησε κακός καθαρισμός, Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 1), 288, 289.

⁸ Για το στοιχείο αυτό στην εικονογραφία του Παντοκράτορα βλ. κυρίως Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 68-69. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελμίζη*, Αθήνα 1997, 143-144. Στην παρούσα μελέτη θα επιχειρηθεί η ομαδοποίηση των έργων όπου παρουσιάζεται ο Χριστός με τη συγκεκριμένη χειρονομία της ευλογίας, ώστε να εξετασθεί καλύτερα η εξέλιξη αλλά και οι παραλλαγές με τις οποίες απαντάται ο τύπος.

⁹ H. Omont, *Les miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Παρίσι 1929, πίν. XXXVII.

¹⁰ T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982, πίν. 19.

¹¹ O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen, I. Die grossformatigen Ikonen*, Βιέννη 1991, 20-33 αριθ. 5, πίν. VI. Ένας παράλληλος τύπος, όπου ο μετωπικός Χριστός ευλογεί με την παλάμη προς τα

μέσα κρατώντας με το άλλο χέρι ανοιχτό ευαγγέλιο, εμφανίζεται ήδη από τον 11ο αιώνα σε ψηφιδωτό του νάρθηκα στον Όσιο Λουκά (Ν. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, Αθήνα 1996, εικ. 28) και στην ψηφιδωτή εικόνα του Μουσείου Bargello της Φλωρεντίας, του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα (Demus, ό.π., 34-38 αριθ. 6, πίν. VII), με τη διαφορά ότι σε αυτές τις περιπτώσεις το χέρι του Χριστού που ευλογεί δεν είναι τυλιγμένο στο μάτιο.

¹² S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Λευκωσία 1994, 80 αριθ. 10, 132.

¹³ *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι 1999, 58 αριθ. 17. *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, τ. 2, Άγιον Όρος 1996, 364, εικ. 309 (Ε. Τσιγαρίδας).

¹⁴ G. Subotić, *L'art médiéval du Kosovo*, Παρίσι 1997, πίν. 28.

¹⁵ G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III, Παρίσι 1962, πίν. 119.2.

¹⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I: Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 78.1. D. Simić-Lazar, *Kalenic et la dernière période de la peinture byzantine*, Σκόπια-Παρίσι 1995, πίν. XLI.

ση του μυατού πάνω από το ευαγγέλιο δεν σημειώνεται ακόμα και ο κώδικας εικονίζεται άλλοτε κλειστός¹⁷ (ψηφιδωτή εικόνα Βερολίνου, Παναγία Ljeviška) και άλλοτε ανοιχτός (εικόνα Μεγάλου Αγρού, Staro Nagoričino, μονή Χελανδαρίου, Kalenić), ενώ στην εικόνα της Περιβλέπτου και της μονής Βατοπεδίου ο Χριστός κρατάει κλειστό ειλητήριο. Ιδιαίτερη μπορεί να χαρακτηριστεί η περίπτωση της εικόνας του Χριστού Ευεργέτη από το αρχικό τέμπλο της μονής του Μεγάλου Μετεώρου (1387/8-1393) όπου, αν και η μορφή χάνει τη μετωπική της θέση, η αναδίπλωση του μυατού που συνδέεται συνήθως με τη στροφή του σώματος του Χριστού απουσιάζει, ενώ ο κώδικας εικονίζεται μισάνοιχτος¹⁸.

Μεταξύ των αρχαιότερων και πλέον γνωστών στην έρευνα παραδειγμάτων, όπου συνδυάζεται ο παραπάνω τύπος της ευλογίας με την αναδίπλωση του μυατού πάνω από τον ανοιχτό κώδικα και την ελαφρά στροφή του σώματος του Χριστού στα δεξιά και με τα μαλλιά να βρίσκονται στην αριστερή πλέον πλευρά, είναι η δεσποτική εικόνα στο ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία (αρχές 14ου αι.)¹⁹. Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία κατά τα παλαιολόγια ακόμα χρόνια βρίσκονται στις μορφές του Χριστού στην Gračanica (1318/21)²⁰, στο Maligrad της Μεγάλης Πρέσπας (1369)²¹, σε επιστύλιο τέμπλου με θέμα τη Μεγάλη Δέηση (γ' τέταρτο 14ου αι.)²² και σε εικόνα (τέλη 14ου αι.) από τη Βέροια²³, στην κεντρική εικόνα Μεγάλης Δέησης της μονής Βισότσκι στην Πινακοθήκη Τρετιακόφ (1387-1395)²⁴, καθώς και σε εικόνα της μονής Χελανδαρίου (14ος-15ος αι.)²⁵, αποτελούν κοινό τόπο αρκετών μεταβυζαντινών εικόνων²⁶. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται



Εικ. 2. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Ο άγιος Δημήτριος.

η εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς²⁷, μία ρωσική εικόνα του 15ου αιώνα σε

¹⁷ Με αυτή τη μορφή ο τύπος εμφανίζεται αργότερα σε τοιχογραφία του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας στην Καστοριά (17ος αι.) (Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα 2002, πίν. 83β), σε εικόνα της μονής Λειμώνος Λέσβου (16ος-17ος αι.) (Γ. Γούναρης, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 1999, 107-108 αριθ. 44, 218) και σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στη Βουλγαρία (17ος αι.) (*La parole et l'image. Manuscrits, icônes et estampes du XVe au XXe siècle du Centre de Recherches Slavo-Byzantine «Ivan Dujčev» et de collections privées* (επιμ. Α. Džurova, V. Velinova, I. Pateff), κατάλογος έκθεσης, Σόφια 2004, 35 αριθ. II.12).

¹⁸ G. Subotić, «Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας», *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Αρτα 1992, 79, πίν. 4.

¹⁹ C. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 4-6 αριθ. 1, πίν. I. *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)* (επιμ. H.C. Evans), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, 505 αριθ. 307 (Μ. Γεωργοπούλου).

²⁰ B. Todić, *Gračanica*, Βελιγράδι - Pristina 1989, ειμ. 98.

²¹ P. Thomo, «Byzantine Monuments on Great Prespa», *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography*, Melbourne 2001, ειμ. 236.

²² *Μυστήριον Μέγα καί Παράδοξον. Σωτήριον έτος 2000, Έκθεσις εικόνων καί κειμηλίων*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2001, 466-467 αριθ. 178 (Α. Πέτκος).

²³ *Άγιοι του Βυζαντίου. Ελληνικές εικόνες της Βέροιας, 13ος-17ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2004, 82-85 αριθ. 1 (Χ. Μανροπούλου-Τσιούμη).

²⁴ *Vizantija. Balkany. Rys' Ikony XIII-XV vekov*, κατάλογος έκθεσης, Μόσχα 1991, 230-231 αριθ. 51/1.

²⁵ Αναφορά της αρκετά κατεστραμμένης, αδημοσίευτης εικόνας της μονής Χελανδαρίου γίνεται από τον Βοκοτόπουλο, *Εικόνες Κερκύρας* (υποσημ. 8), 68.

²⁶ Στο ίδιο, 68.

²⁷ *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Άγία Πετρούπολη* (επιμ. Μ. Μπομπουδάκης), κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, 530-531 αριθ. 179 (Ε. Τσιγαρίδας).

συλλογή του εξωτερικού²⁸, η τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα, έργο του Θεοφάνη (1546)²⁹, στο καθολικό της μονής Δουσίκου στα Μετέωρα, έργο του Ζώρξη (1557)³⁰, και στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπικών³¹, η μορφή του Χριστού στο επιστύλιο της αγιορειτικής μονής του Αγίου Παύλου (μέσα 16ου αι.)³², η εικόνα στο μητροπολιτικό ναό της Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα (τελευταίο τέταρτο 16ου αι.)³³, η εικόνα του Θωμά Βαθά στην Barletta³⁴, η εικόνα του Χριστού Φιλανθρώπου στον Αρακαπά της Κύπρου (μέσα 16ου αι.)³⁵, η εικόνα της μονής Δοβρά Βεροίας (16ος-17ος αι.)³⁶, η εικόνα στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Κέρκυρα (17ος αι.)³⁷ και η εικόνα στο ναό των Αγίων Σαράντα στα Τζαμαρελάτα της Κεφαλονιάς³⁸. Με τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά και μοναδική διαφορά ότι ο κώδικας που κρατάει ο Χριστός είναι κλειστός εμφανίζεται σε εικόνα του 15ου αιώνα στη μονή Ιβήρων³⁹, στην εικόνα του Θεοφάνη στην ίδια μονή⁴⁰, που εκτελεί σε προγενέστερη από την τοιχογραφία στη λιτή του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα εποχή, καθώς και σε εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη του 17ου-18ου αιώνα⁴¹. Στην εικόνα του Χριστού στο ναό της Υπαπαντής παρατηρείται συνδυασμός των παραπάνω χαρακτηριστικών.

Ο τύπος της κλειστής ευλογίας και η αναδίπλωση του ματιού πάνω από τον ανοιχτό κώδικα εφαρμόζονται στην κλασική, μετωπική απεικόνιση της μορφής του Χριστού, όπως επίσης στις εικόνες στον Λουβαρά (1495)⁴² και στον Άγιο Νικόλαο Λεμίθου της Κύπρου (15ος αι.)⁴³, σε ρωσική εικόνα συλλογής του εξωτερικού⁴⁴, στο Humor της Ρουμανίας⁴⁵, στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ιωαννίνων⁴⁶, στη μονή Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών από τη Μεσσήνη της Σικελίας⁴⁷, στον Άγιο Αθανάσιο Συγκιάς Χαλκιδικής⁴⁸, στον Άγιο Γεώργιο στα Χαλιωτάτα και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στη Χαλκερή της Κεφαλονιάς⁴⁹, καθώς και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών από το ασκηταριό Ορόβου στην Πρέσπα (15ος αι.), με τη διαφορά ότι στο τελευταίο παράδειγμα ο κώδικας είναι κλειστός⁵⁰. Στο ανοιχτό ευαγγέλιο που κρατάει στα χέρια του ο Χριστός στην εικόνα του ναού της Υπαπαντής αναγράφονται δύο χωρία από το κατά Ιωάννην ευαγγέλιο: ΑΜΗΝ ΑΜΗΝ ΛΕΓΩ ΥΜΙΝ ΕΑΝ ΤΙς ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ ΜΟΥ ΤΗΡΗΣ / ΘΑΝΑΤΟΝ ΟΥ ΜΗΝ ΘΕΩΡΗΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΙΩΝΑ (ή, 51) και ΕΓΩ ΕΙΜΙ Ο ΑΡΤΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ Ο ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ ΠΡΟΣ / ΜΕ ΟΥ ΜΗ ΠΕΙΝΑΣΕΙ / ΚΑΙ Ο ΠΙΣΤΕΥΩΝ ΕΙΣ ΕΜΕ ΟΥ ΜΗ ΔΙΨΗΣ (ζ', 35). Από το

²⁸ R. Temple, *Icons, Divine Beauty*, Λονδίνο 2004, εικ. 89.

²⁹ Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, εικ. 2.

³⁰ Κ. Καλοκύρης, «Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας», *ΕΕΘΣΑΠΘ*, «Μνήμη 1821», Θεσσαλονίκη 1971 (=Μελετήματα χριστιανικής ορθοδόξου ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Θεσσαλονίκη 1980), 304, εικ. 129.

³¹ Πρόκειται για τη μορφή του Χριστού στο μετάλλιο που φέρουν οι αρχάγγελοι στην παράσταση της Σύναξης των Αρχαγγέλων, *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική* (γεν. εποπτεία Μ. Γαριδής - Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1993, εικ. 143.

³² *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου, Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998, εικ. 23 (Μ. Βασιλάκη).

³³ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας* (υποσημ. 8), 67-69 αριθ. 42, εικ. 158-159.

³⁴ Μ. Χατζηδάκης, «Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ ἢ Μπαθᾶ καὶ ἡ divota maniera greca», *Θησανυρίσματα* 14 (1977), 244, πίν. 15.

³⁵ Sophocleous, *Cyprus* (υποσημ. 12), 103 αριθ. 53, 187.

³⁶ *Βυζαντινές εικόνες από την καρδιά της Ελλάδος. Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη - Βέροια 2003, 108-109 αριθ. 23 (Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη).

³⁷ N. Stamatopoulos, *Old Corfu*, Κέρκυρα 1978, 193, πίν. XIX. Σύμφωνα με πληροφορία που παρέχει ο Π. Βοκοτόπουλος, τρεις ακόμα αδημοσίευτες εικόνες του 17ου αιώνα στην Κέρκυρα, στους ναούς του Αγίου Ελευθερίου, του Αγίου Νικολάου των Γερόντων

και του Αγίου Ανδρέα, μμούνται, όπως και η εικόνα της Αγίας Αικατερίνης, την εικόνα της Σπηλαιώτισσας (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας* (υποσημ. 8), 68).

³⁸ Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο μουσείο, *Εκκλησιαστική τέχνη*, τ. 3 (Σάμη-Πρόννοι) (επιμ. Γ. Μοσχόπουλος), Αργοστόλι 1996, 129, εικ. 292.

³⁹ Αδημοσίευτη.

⁴⁰ Ε. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), 207, εικ. 29.

⁴¹ Α. Δρανδάκη, *Εικόνες. 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002, 242 αριθ. 60.

⁴² Sophocleous, *Cyprus* (υποσημ. 12), 97-98 αριθ. 41, 172.

⁴³ *Cyprus, The Holy Island. Icons Through the Centuries, 10th-20th Century* (επιμ. S. Sophocleous), κατάλογος έκθεσης, Λευκωσία 2000, 185 αριθ. 32 (S. Sophocleous).

⁴⁴ L. Ouspensky - V. Lossky, *The Meaning of Icons*, Νέα Υόρκη 1982, 73-74.

⁴⁵ C. Nicolescu, *Rumanische Ikonen*, Βουκουρέστι 1976, 42 αριθ. 15.

⁴⁶ Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες της μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων», *Θυμιάματα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, 8, πίν. 5 εικ. 13, 14. *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, 206, 208, εικ. 109 (Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού).

⁴⁷ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες* (υποσημ. 4), 198 αριθ. 60.

⁴⁸ Αδημοσίευτη.

⁴⁹ *Κεφαλονιά* (υποσημ. 38), 46 εικ. 91, 120 εικ. 277.

⁵⁰ *Μυστήριον Μέγα* (υποσημ. 22), 202 αριθ. 58 (Ν. Χατζηδάκη).

σύνολο των παραδειγμάτων που υιοθετούν τον τύπο του Παντοκράτορά με την κλειστή ευλογία, το δεύτερο κείμενο του ευαγγελίου στον Χριστό της Υπαπαντής συναντάται στις τρεις εικόνες του 17ου αιώνα στην Κέρκυρα, στους ναούς δηλαδή της Αγίας Αικατερίνης, του Αγίου Ελευθερίου και του Αγίου Ανδρέα, καθώς και σε αδημοσίευτη εικόνα της συλλογής Καρρά (17ος αι.)⁵¹. Αν και σε κανένα από τα παραπάνω παραδείγματα δεν συνδυάζεται το ζεύγος των χωρίων του Χριστού της Υπαπαντής, σημειώνουμε ότι αντιστοιχούν περιεχομένου επίγραμμα, όπου γίνεται αναφορά στην τήρηση του θείκου Νόμου, συναντάται στον τρούλο του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη μονή της Μεγίστης Λαύρας και στον τρούλο του καθολικού της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα, στην καμάρα του κυρίως ναού στη μονή Φιλανθρωπινών και σε άλλα μνημεία της Ηπείρου, γεγονός που υποδηλώνει τη συνάφεια της εικόνας του ναού της Υπαπαντής με τα έργα της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος⁵².

Ο Χριστός της Υπαπαντής και ο άγιος Δημήτριος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁵³ παρουσιάζουν πληθώρα κοινών εξωτερικών γνωρισμάτων και τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, που δηλώνουν τη μεταξύ τους σχέση και ενισχύουν την υπόθεση να αποτελούσαν τις δεσποτικές εικόνες που κοσμούσαν το αρχικό τέμπλο του ναού της Θεσσαλονίκης. Ανάμεσα στα κοινά εξωτερικά γνωρίσματα, στα οποία οφείλουμε να σταθούμε περισσότερο, συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, το πανομοιότυπο φυτικό κόσμημα στους ανάγλυφους φωτοστεφάνους και στο πλαίσιο, καθώς και οι παρόμοιες διαστάσεις των έργων που αρμόζουν σε δεσποτικές εικόνες ενός τέμπλου⁵⁴. Οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι, που λειτουργούν κατά μίμηση των πολύτιμων μεταλλικών της βυζαντινής περιόδου, αποτελούν χαρακτηριστική τάση στα τοιχογραφικά σύνολα της σχολής που αναφέρεται στην έρευνα ως σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδος, ηπειρωτική σχολή ή και σχολή των Θιβών. Πανομοιότυπα στεφάνια που κοσμούν τις κεραίες του



Εικ. 3. Μονή Φιλανθρωπινών, καμάρα κυρίως ναού. Ο Χριστός Παντοκράτορας.

φωτοστεφάνου του Χριστού συναντούμε στις μορφές του Χριστού Παντοκράτορα στην καμάρα του κυρίως ναού της μονής Φιλανθρωπινών (Εικ. 3) και του της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου στην καμάρα του νάρθηκα της ίδιας μονής⁵⁵, καθώς και στα μεσοδιαστήματα των αποστολικών του Αγίου Αθανασίου στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης⁵⁶. Όσον αφορά στο φυτικό κόσμημα που έχει το βάθος των φωτοστεφάνων, απαντάται σε συγγενική μορφή στο φωτοστέφανο της εικόνας του αγίου Αθανασίου στον ομώνυμο

⁵¹ Stamatoopoulos, ό.π. (υποσημ. 37), 193, πίν. XIX. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας* (υποσημ. 8), 69.

⁵² Για την παρουσία του αντίστοιχου επιγράμματος στα παραπάνω μνημεία και την ερμηνεία του βλ. Α. Semoglou, «Loi divine et sanction encourue dans une épigramme de la période byzantine tardive. Fonctions d'une formule juridique», *Δώρον. Αφιερωματικός τόμος στον καθηγητή Ν. Νικονάνο* (υπό έκδοση).

⁵³ Η εικόνα του αγίου Δημητρίου δέχτηκε εργασίες καθαρισμού και συντήρησης κατά τα έτη 1969 και 1981 (Ασπρά-Βαρδαβάκη,

«Μεταβυζαντινή εικόνα» (υποσημ. 4), 115). Για την αρχική κατάσταση της εικόνας βλ. Γ. Σωτηρίου, *Ὁδηγός τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου*, Αθήνα 1956, εικ. 5. *Τά ἑλληνικά μουσεῖα*, Αθήνα 1974, 352, εικ. 26. Το λευκό των ματιών του αγίου Δημητρίου πρέπει να έχει απολεσθεί.

⁵⁴ Χριστός: 0,94×0,69 μ. Άγιος Δημήτριος: 0,95×0,69 μ.

⁵⁵ *Μοναστήρια Ιωαννίνων* (υποσημ. 31), εικ. 32, 127.

⁵⁶ Τούρτα, «Εικόνες Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 10.

ναό⁵⁷, ενώ το πλαίσιο των εικόνων υπάρχει παρόμοιο στο πλαίσιο της τοιχογραφίας της Παναγίας βρεφοκρατούσας στη μονή Βαρλαάμ⁵⁸ αλλά και στις εικόνες του Αγίου Αθανασίου⁵⁹. Ανάλογες ανάγλυφες διακοσμήσεις στους φωτοστεφάνους και στο πλαίσιο φέρει η εικόνα της Παναγίας που ζωγραφίζει ο ευαγγελιστής Λουκάς στο σφαιρικό τρίγωνο της μονής Βαρλαάμ⁶⁰, ενδεικτικό γνώρισμα των προτιμήσεων της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος. Παρομοίως, χαρακτηριστικό γνώρισμα της παραπάνω σχολής αποτελεί και η παρουσία του ανάγλυφου ένθετου μεταλλίου του Χριστού Εμμανουήλ στο θώρακα του αγίου Δημητρίου⁶¹.

Πέραν τούτων, οι φυσιογνωμικοί τύποι των μορφών και ο σχεδιασμός του προσώπου, καθώς και ο χειρισμός της πτυχολογίας αλλά και η εναλλαγή των χρωμάτων είναι στοιχεία που παραπέμπουν στη σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδος και υποδεικνύουν την κοινή προέλευση των έργων. Χαρακτηριστική είναι η σύγκριση του Χριστού της Υπαπαντής με τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στην καμάρα του κυρίως ναού στη μονή Φιλανθρωπινών, καθώς και της πτυχολογίας του μαιτίου του αγίου Δημητρίου στην Υπαπαντή με την πτυχολογία στις μορφές των αποστόλων στην Κοίμηση της Θεοτόκου στη μονή Βαρλαάμ⁶².

Στο σύνολο των φορητών εικόνων που προέρχονται από το αρχικό τέμπλο του ναού της Υπαπαντής πιστεύουμε ότι συγκαταλέγεται και η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως (Εικ. 4)⁶³. Η Παναγία απεικονίζεται σε χρυσό κάμπο σε ιδιαίτερη παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας⁶⁴. Η αυστηρή μετωπική στάση των μορφών του κλασικού τύπου της Οδηγήτριας απουσιάζει και η Παναγία, ενώ εξακολουθεί να κοιτάζει κατάματα



Εικ. 4. Κωνσταντινούπολη, Οικουμενικό Πατριαρχείο. Η Παναγία Οδηγήτρια.

το θεατή, εικονίζεται με στροφή προς τον Χριστό και κλίση της κεφαλής προς το μέρος του. Ο Χριστός, ο οποίος κάθεται αναπαυτικά στην αγκαλιά της, είναι γυ-

⁵⁷ Στο ίδιο, εικ. 8. Σημειώνουμε ότι τόσο στην παράσταση του Χριστού Σωτήρα του Κόσμου στη μονή Βαρλαάμ (Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα. Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1992, εικ. 35), όσο και στην εικόνα του Χριστού στον Άγιο Αθανάσιο (Τούρτα, «Εικόνες Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 1) ακολουθείται παραλλαγμένο μοτίβο τόσο στο βάθος των φωτοστεφάνων, όσο και στα στεφάνια των κεραιών του σταυρού.

⁵⁸ Στο ίδιο, εικ. 6.

⁵⁹ Στο ίδιο, εικ. 1, 5, 8.

⁶⁰ Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), εικ. 5.

⁶¹ Για την ανάλυση των ιδιαίτερα ενδιαφερόντων εικονογραφικών στοιχείων που παρουσιάζει η εικόνα του αγίου Δημητρίου βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Μεταβυζαντινή εικόνα», ό.π. (υποσημ.

4), 113-120.

⁶² Νικονάνος, *Μετέωρα* (υποσημ. 57), 99 εικ. 43.

⁶³ Η εικόνα αρχικά βρισκόταν στην αίθουσα του Μικρού Συνοδικού στο παλαιό Πατριαρχείο, ενώ σήμερα κοσμή την αίθουσα της Παναγίας του Πατριαρχικού Οίκου. Γ. Σωτηρίου, *Κεμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Πατριαρχικός ναός καί Σκευοφυλάκιον*, Αθήνα 1937, 26-27, πίν. 12. Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, *Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία* (επιμ. Α. Παλιούρας), Αθήνα 1989, 99, εικ. 83 (στο εξής: *Οικουμενικό Πατριαρχείο*). Α. Καριώτογλου, *Κωνσταντινούπολη. Οι πάνσεπτοι πατριαρχικοί ναοί*, Άλμος 1996 (οι πίνακες του βιβλίου είναι ανάρθρωτοι) (στο εξής: *Κωνσταντινούπολη*).

⁶⁴ Η αρχική κατάσταση του έργου παραδίδεται σε φωτογραφία που δημοσιεύει στη μελέτη του για τα κεμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου ο Γ. Σωτηρίου (Σωτηρίου, ό.π., πίν. 12). Στο μεσο-

ρισμένος προς αυτή. Με το αριστερό, μπροστά στο στήθος της Παναγίας, χέρι κρατάει κλειστό ειλητάριο και ευλογεί με το δεξί, ενώ καθώς λυγίζει το δεξί του πόδι προς τα πίσω δημιουργείται ένα παιχνίδιασμα των πτυχών ανάμεσα στα πόδια. Σε ταινία της παρυφής του μαφορίου, στο ύψος του βραχίονα της Παναγίας, αναγράφεται η επιγραφή *[ΕΝ ΚΡΟCCΩ]ΤΟΙC ΧΡΥCΟΙC Π[Ε-Ρ]Ι[ΒΕΒΑ]Ι[ΜΕΝΗ]*, απόσπασμα από τον στίχο 13-14 του ψαλμού 44 (45). Η παραπάνω εικονογραφική λεπτομέρεια, που υποδηλώνει την επίδραση της λειτουργικής ποιήσης στη ζωγραφική και αποτελεί αναφορά στο βασιλικό γένος της Θεοτόκου, εμφανίζεται σποραδικά στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και γνωρίζει μεγαλύτερη διάδοση στα μεταγενέστερα χρόνια⁶⁵. Τχνη γραμμμάτων των συνοδευτικών συμπλημάτων *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(Ε-Ο)Υ* και *Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C*, καθώς και της επωνυμίας *Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ*, διακρίνονται με μεγάλη δυσκολία στο βάθος της παράστασης⁶⁶.

Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται στην παράσταση δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος και αποτελεί ενδεχομένως συνδυασμό εικονογραφικών στοιχείων που παραδίδονται σε παραλλαγές του τύπου της Οδηγήτριας και της Ελεούσας ή Γλυκοφιλούσας⁶⁷. Η ιδιαιτερότητα στην παράσταση της εικόνας έγκειται στη στάση του Χριστού. Στις παραστάσεις της Παναγίας

Οδηγήτριας το αριστερό χέρι του Χριστού με το ειλητάριο συνήθως βρίσκεται χαμηλωμένο στο ύψος της μέσης και υψώνεται σε ευλογία το δεξί, αφήνοντας στο θεατή ορατό το άνω τμήμα του κορμού του. Εντούτοις, στην εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου επιλέγεται να υψωθεί το εξωτερικό στην παράσταση χέρι του Χριστού, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα κλειστό σχήμα. Παρόμοια θέση του εξωτερικού χεριού συνήθίζεται στον εικονογραφικό τύπο της Ελεούσας, όπου δηλώνεται ο εναγκαλισμός των μορφών⁶⁸, ενώ στον τύπο της Οδηγήτριας συναντάται σε μορφές της Παναγίας Δεξιοκρατούσας, καθώς το δεξί χέρι του Χριστού, που πρέπει να υψωθεί σε ευλογία, βρίσκεται στην εξωτερική πλευρά της παράστασης⁶⁹. Συγγενικό παράλληλο της εικόνας του Οικουμενικού Πατριαρχείου μπορεί να θεωρηθεί η τοιχογραφία της Θεοτόκου (1704) στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπεδίου⁷⁰, ενώ η παράσταση επαναλαμβάνεται πιστά, εξ όσων γνωρίζουμε, μόνο στη δεσποτική εικόνα του πρώτου μισού του 17ου αιώνα στο τέμπλο του μητροπολιτικού ναού της Βέροιας⁷¹ και σε αδημοσίευτη τοιχογραφία στην εσωτερική πλευρά της πύλης της μονής Χελανδαρίου.

Η εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου θεωρήθηκε από τον πρώτο μελετητή της ως έργο των μέσων του 15ου αιώνα με παλαιολόγειες καταβολές, τοποθέτηση

διάστημα, μεταξύ των ετών 1937 και 1986, έτος έκδοσης του τόμου *Οικουμενικό Πατριαρχείο*, όπου περιλαμβάνεται η δεύτερη χρονικά φωτογραφία που διαθέτουμε για την εικόνα της Παναγίας, έγιναν εργασίες συντήρησης, κατά τις οποίες πρέπει να αφαιρεθούν οι επιζωγραφήσεις που κάλυπταν τις παλαιότερες φθορές του έργου (*Οικουμενικό Πατριαρχείο*, εικ. 83). Την προηγούμενη εικοσαετία και ασφαλώς πριν από το 1996, η εικόνα φαίνεται να δέχτηκε επεμβάσεις, όπως είναι η συμπλήρωση των απωλειών του μαύρου περιγράμματος των μορφών, των φθορών στην περιοχή του δεξιού χεριού της Παναγίας, καθώς και των φθορών του χρυσού βάθους (Καριώτογλου, *Κωνσταντινούπολη*, πίν. χ.α.).

⁶⁵ G. Babić, «Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIV^e siècle», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 57-64.

⁶⁶ Εκ παραδρομής είχε διατυπωθεί στο παρελθόν πως η εικόνα δεν έχει επιγραφική ένδειξη (*Οικουμενικό Πατριαρχείο*, 99).

⁶⁷ Για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας και της Παναγίας Ελεούσας βλ. A. Grabar, «L'Hodigitria et l'Eléousa», *ZLJ* 10 (1974), 3-14. Ο ίδιος, «Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème», *Zograf* 6 (1975), 25-30. Ο ίδιος, «Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge», *CahArch* 26 (1977), 169-178. M. Tatić-Djurić, «Eléousa. À la recherche du type iconographique», *JÖB* 25 (1976), 259-267. E. Τσιγαρίδας, «Εικόνα Παναγίας Έλεούσας από την Καστοριά», *ΔΧΑΕ* I (1980-1981), 273-288. D. Mouriki, «Variants of the Hodegetria on two Thirteenth-century Sinai

Icons», *CahArch* 39 (1991), σ. 153-157. A. J. Wharton, «Tenderness and Hegemony: Exporting the Virgin Eleousa», *World Art. Themes of Unity in Diversity, Acts of the XXVth International Congress of the History of Art* (επιμ. I. Lavin), τ. I, University Park, Λονδίνο 1989, 71-80. M. Παναγιωτίδη, «Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkon) στη Βουλγαρία», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, 459-468. G. Babić, «Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodigitria», *Byzance et les images* (επιμ. A. Guilla - J. Durand), Παρίσι 1994, 189-222. H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994, 73-77.

⁶⁸ Πρβλ. την Παναγία του Vladimir (A. Bank, *L'art byzantin. Icônes, tissus, ivoires, céramiques*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι 1986, 316, πίν. 233).

⁶⁹ Πρβλ. την ψηφιδωτή παράσταση στον Όσιο Λουκά (Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς* (υποσημ. 11), εικ. 32) και την εικόνα της Παναγίας Δεξιοκρατούσας στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη (*Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 474-475, αριθ. 78 (Α. Τούρτα).

⁷⁰ Σ. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001, 109, εικ. 417.

⁷¹ *Εικόνες Βέροιας* (υποσημ. 36), 110-111, αριθ. 24 (Χ. Μανροπούλου-Τσιούμη).

που υιοθετήθηκε στις μέχρι σήμερα παρουσιάσεις της⁷². Εν τούτοις, η εικόνα της Παναγίας μοιράζεται με τις εικόνες του Χριστού και του αγίου Δημητρίου πλήθος κοινών εξωτερικών γνωρισμάτων, όπως είναι οι διαστάσεις⁷³, το ανάγλυφο διακοσμητικό φυτικό μοτίβο στο πλαίσιο, καθώς και τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που την εντάσσουν στο 16ο αιώνα. Ο ανάγλυφος φωτοστέφανος της Παναγίας διακοσμείται με σφαιρικούς τροχούς και φυτικά θέματα, ίδια με του πλαισίου· παρόμοια διακόσμηση έχουν οι εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα και της Παναγίας στο ναό του Αγίου Αθανασίου⁷⁴. Στις κεραίες του φωτοστεφάνου του Βρέφους τα γράμματα της επιγραφής *Ο ΩΝ* αναγράφονται μέσα σε στεφάνια εκτός από το *Ω* που σχηματίζεται από το ίδιο το στεφάνι, συνδυασμό που συναντούμε μόνο στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στον Άγιο Αθανάσιο⁷⁵. Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα αποτελεί επίσης το μεταγενέστερης εποχής μαύρο περίγραμμα που περιτρέχει τις μορφές, καθώς και οι επιζωγραφήσεις που δέχτηκαν οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στις περιοχές των χεριών, αλλά και οι φθορές που εντοπίζονται κυρίως στην περιοχή των χεριών και του χρυσού βάθους.

Τα κοινά εξωτερικά γνωρίσματα που εκθέσαμε παραπάνω δηλώνουν τη στενή σύνδεση της εικόνας της Παναγίας με αυτές του Χριστού και του αγίου Δημητρίου από το ναό της Υπαπαντής, όπως και την προέλευση από τον ίδιο ναό. Στοιχεία επίσης τεχνοτροπίας, ύφους και τεχνικής επιβεβαιώνουν αυτή την ταύτιση και υπαγορεύουν επιπλέον την απόδοση της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας σε ζωγράφο της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος του 16ου αιώνα. Το ωοειδές πρόσωπο της Παναγίας με τη μακριά και λεπτή μύτη, το ευαίσθη-

το σχέδιο, έκδηλο στη μορφή του μικρού Ιησού, τα χέρια με τα μακριά δάχτυλα και η αγάπη για το κόσμημα αποτελούν γνωρίσματα που συναντούνται και στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα και συνδέουν την εικόνα της Παναγίας με έργα της παραπάνω σχολής, όπως οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσίτριας και της Παναγίας βρεφοκρατούσας στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ⁷⁶ και η εικόνα της Παναγίας Παμμακαρίστου στη μία πλευρά αμφιπρόσωπης εικόνας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών⁷⁷. Συμπερασματικά, οι διαστάσεις της εικόνας, που είναι οι αυτές με τις διαστάσεις των εικόνων του Χριστού και του αγίου Δημητρίου, καθώς και τα υπόλοιπα κοινά εξωτερικά γνωρίσματα, αλλά και τεχνοτροπικά στοιχεία ανάμεσα στα παραπάνω έργα, συνηγορούν στην άποψη ότι το σύνολο των εικόνων προέρχεται από το αρχικό τέμπλο του ναού της Υπαπαντής.

Πώς όμως μπορούμε να δικαιολογήσουμε την πιθανή προέλευση της εικόνας της Παναγίας από το ναό της Υπαπαντής και τη σημερινή της θέση στον Πατριαρχικό Οίκο της Κωνσταντινούπολης, αν λάβουμε μάλιστα ως ασφαλή την πληροφορία που μας διασώζει ο Γ. Σωτηρίου, ότι η εικόνα προέρχεται από το Άγιον Όρος⁷⁸; Σε αυτό το ερώτημα η αναδρομή στο ιστορικό του ναού στέκεται χρήσιμος βοηθός⁷⁹. Οι πληροφορίες που έχουμε γι' αυτόν από αρχαιικά έγγραφα προέρχονται από τις αρχές του 16ου αιώνα⁸⁰, όταν ως μονύδριο του κυρ-Ιωήλ αφιερωμένο στην Παναγία δόθηκε από το μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ιωάσαφ στη μονή της Αγίας Αναστασίας στη Χαλκιδική. Το μονύδριο αυτό, που το 1531 ήταν ερειπωμένο, ανέλαβε να το ανακαινίσει ο ηγούμενός της Θεωνάς, μετέπειτα μητροπολίτης Θεσσαλονίκης⁸¹. Την κυριότητα της μονής αναφέρει εξάλ-

⁷² Σωτηρίου, *Κεμήλια* (υποσημ. 63), 27. *Οικουμενικό Πατριαρχείο*, 99. Καριώτογλου, *Κωνσταντινούπολη*, χ.α.

⁷³ Χριστός: 0,94×0,69 μ. Παναγία: 0,94×0,70 μ. Άγιος Δημήτριος: 0,95×0,69 μ.

⁷⁴ Τούρτα, «Εικόνες Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 1, 5.

⁷⁵ Στο ίδιο, εικ. 1.

⁷⁶ Νικονάνος, *Μετέωρα* (υποσημ. 57), εικ. 34. Δ. Σοφιανός, *Μετέωρα. Όδοιπορικό*, Μετέωρα 1990, 27.

⁷⁷ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 4), 12-16, αριθ. 1.

⁷⁸ Σωτηρίου, *Κεμήλια* (υποσημ. 63), 26.

⁷⁹ Για το ναό και την ιστορία του βλ. Π. Παπαγεωργίου, «Εκδρομή εις τήν μονήν τῆς Ἁγίας Ἀναστασίας τῆς Φαρμακολυτρίας τήν ἐν τῇ Χαλκιδικῇ», *BZ* 7 (1898), 37-82. Π. Ζερλέντης, «Θεσσαλονικέων μητροπολίται ἀπὸ Θεωνά τοῦ ἀπὸ ἡγουμένων μέχρι Ἰωάσαφ Ἀργυροπούλου (1520-1578)», *BZ* 12 (1903), 131-152. Α. Ξυ-

γόπουλος, «Ἀνάγλυφον τοῦ Ὁσίου Δαβὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ», *Μακεδονικά* 2 (1941-1952), 143-166, κυρίως 160-166. Θ. Προβατάκης, «Ὁ ναὸς τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ Χριστοῦ Θεσσαλονίκης. Ἱστορία-Τέχνη-Παράδοση», Θεσσαλονίκη 1975. *Ἡ Θεσσαλονίκη καὶ τὰ μνημεῖα* της, Θεσσαλονίκη 1985, 154 (Σ. Κίσσας) (στο ἐξῆς: *Θεσσαλονίκη*). Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτικὴ ἀρχιτεκτονικὴ* (υποσημ. 2), 43-86 (για τὴν ἱστορία τοῦ ναοῦ: 45, 49). Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Α. Τούρτα, *Περίπατοι στὴ βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1997, 31-32.

⁸⁰ Σχετικὲς ἀναφορὲς ὑπάρχουν σὲ γράμμα τοῦ μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ἰωάσαφ το 1531, σὲ γράμμα τοῦ μητροπολίτη Θεωνά το 1541, σὲ πατριαρχικὰ σιγίλλια τοῦ 1542, 1547 καὶ 1630, καθὼς καὶ σὲ συνοδικὴ ἀπόφαση τοῦ 1566 (Παπαγεωργίου, ό.π., 71-76. Ζερλέντης, ό.π., 131-145. Προβατάκης, ό.π., 55-65).

⁸¹ Αἰξίζει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἀναφέρεται συχνά ἀπὸ τοὺς μελετητές ὅτι ὑπάρχει κάποια ἀσάφεια σχετικὰ με τὸ ἀν τὸ 1531, πὺν το-

λου και επιγραφή του 1841 χαραγμένη στον ανατολικό τοίχο της εκκλησίας, έτος κατά το οποίο ο ναός δέχτηκε ριζικές επισκευές. Από αυτή την περίοδο προέρχεται και το υπάρχον τέμπλο του ναού, στο οποίο έχουν ενταχθεί και οι παλαιότερες εικόνες. Αν και η κυριότητα της μονής στο μονύδριο κατοχυρώθηκε από μία σειρά εγγράφων οικουμενικών πατριαρχών και μητροπολιτών Θεσσαλονίκης, το 1863 οι ενορίτες κατέλαβαν με τη βία το ναό. Η κυρίαρχη μονή αντέδρασε και ακολούθησαν σφοδρές διαμάχες, οι ενορίτες όμως επικράτησαν και ο ναός αποτέλεσε τελικά ιδιαίτερη ενορία λίγο μετά το 1865.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε τουλάχιστον δύο πιθανές χρονικές περιόδους για τη μεταφορά της εικόνας της Παναγίας από το ναό της Υπαπαντής στην κυρίαρχη μονή της Χαλκιδικής αρχικά και, σε ένα δεύτερο χρόνο, σε μονή του γειτονικού Αγίου Όρους. Μία θα μπορούσε να σταθεί η εκτεταμένη ανακαίνιση του 1841, έτος κατά το οποίο κατασκευάστηκε και το νέο τέμπλο με σειρά σύγχρονων προς αυτό εικόνων, ενώ μία δεύτερη μπορεί να θεωρηθεί η περίοδος διαμάχης της μονής με τους ενορίτες για την κυριότητα του ναού. Χωρίς να αποκλείουμε οποιοδήποτε άλλο τυχαίο γεγονός, κατά τη διάρκεια των δύο αυτών περιόδων ανακατατάξεων για τη μορφή ή το καθεστώς του ναού, η μονή μπορεί να επέλεξε να μεταφέρει στο

καθολικό της ως αντιπροσωπευτικό κειμήλιο τη σεβάσμα μορφή της Παναγίας⁸². Πιθανή είναι και η περίπτωση, η πληροφορία του Γ. Σωτηρίου να στηρίζεται σε προσωπικές εκτιμήσεις και η εικόνα να μεταφέρθηκε απευθείας από τη μονή της Αγίας Αναστασίας στο Πατριαρχείο της Κωνσταντινουπόλεως.

Στο παραπάνω σύνολο των τριών εικόνων πιστεύουμε ότι ανήκει και το γνωστό στην έρευνα βημόθυρο του ναού της Υπαπαντής⁸³, που κοσμεί, προσαρμοσμένο πλέον σε νεότερο πλαίσιο, την Ωραία Πύλη (Εικ. 5 και 6)⁸⁴. Στα δύο φύλλα του εικονίζονται ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παναγία στο σύνθητες για την επιφάνεια θέματος του Ευαγγελισμού⁸⁵. Το άνω τμήμα του, μη ορατό σήμερα, κοσμείται στην περιφέρειά του από ανάγλυφη ταινία και σειρά ξύλινων κομβίων. Το μεταγενέστερης εποχής μαύρο περίγραμμα των μορφών, το οποίο είχε ήδη επισημανθεί από τον Α. Ευγγόπουλο, έρχεται να επιβεβαιώσει την κοινή πορεία των υπό εξέταση έργων⁸⁶. Οι ομοιότητες που παρουσιάζει το εν λόγω βημόθυρο στην τεχνοτροπία, την τεχνική και το ύφος με το παραπάνω σύνολο των τριών εικόνων επιβεβαιώνει τη χρονολόγησή του στο 16ο αιώνα αλλά, παράλληλα, το αποδεσμεύει από τη μέχρι σήμερα αποδεκτή άποψη που το ενέτασσε στα έργα της κρητικής σχολής⁸⁷. Σύγκριση με αντίστοιχης θεματολογίας αντιπροσωπευτικά έργα της κρητικής σχολής, όπως το βημόθυρο και η

ποθετείται η παραχώρηση του ναού από το μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ιωάσαφ στη μονή Αγίας Αναστασίας και η αφετηρία των εργασιών ανοικοδόμησης, ο Θεωνάς ήταν ηγούμενος της μονής, καθώς θεωρείται πως αναγορεύθηκε μητροπολίτης Θεσσαλονίκης το 1520 (Ζερλέντης, ό.π., 133. Ευγγόπουλος, ό.π., 166. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική* (υποσημ. 2), 45 υποσημ. 10). Το ζήτημα διευκρινίζεται από τον Παπαγεωργίου (ό.π., 63), ο οποίος εξετάζοντας τις πληροφορίες που μας παρέχουν τα έγγραφα παρατηρεί πως τα έτη 1529 και 1531 ο Θεωνάς ήταν ακόμη ηγούμενος της μονής, ενώ η πρώτη ασφαλής αναφορά του ως μητροπολίτου Θεσσαλονίκης γίνεται στο γράμμα του ιδίου το 1541.

⁸² Σύμφωνα με την παραπάνω ερμηνεία δικαιολογείται η ύπαρξη ενός ξυλόγλυπτου σταυρού από το ναό της Υπαπαντής στη μονή της Αγίας Αναστασίας (Παπαγεωργίου, ό.π., 80). Αντιστοίχως σημειώνουμε την παρουσία δύο παλαιτύπων κωδίκων στη βιβλιοθήκη της μονής της Αγίας Αναστασίας, οι οποίοι φέρουν ενθυμήσεις που δηλώνουν ότι αποτελούν δωρεά στην εκκλησία της Υπαπαντής.

⁸³ Ύψ. 1,33, συνολ. πλ. 0,77 μ. Α. Ευγγόπουλος, «Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις τὴν Θεσσαλονίκην», *Μακεδονικά* 3 (1953-1955) (=Θεσσαλονίκη Μελετήματα (1925-1979), XVIII, Θεσσαλονίκη 1999), 116-125.

⁸⁴ Το βημόθυρο παλαιότερα ήταν τοποθετημένο στο δεξιό άκρο του τέμπλου, στην είσοδο του νότιου παρεκκλησίου, στο ίδιο, 117.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική* (υποσημ. 2), 82.

⁸⁵ Η παρουσία του θέματος του Ευαγγελισμού στα βημόθυρα, καθώς και στην εντοίχια διακόσμηση των ναών σε θέση που πλαισιώνει την είσοδο του ιερού, αποτελεί αναφορά στη Θεοτόκο Πύλη και Θεοτόκο Σιών, βλ. *RbK* III, λ. *Ikonostas*, στ. 326-254 (Μ. Chatzidakis). Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τῆς Πάμμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1977, 62 αριθ. 11. Γ. Βαράλης, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1997), 201-219 (όπου συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία), κυρίως 210-219.

⁸⁶ Αξίζει να σημειώσουμε πως ο Α. Ευγγόπουλος λαμβάνοντας υπόψη τα ιστορικά στοιχεία που διαθέτουμε για το ναό της Υπαπαντής είχε διατυπώσει την άποψη ότι το βημόθυρο πρέπει να προέρχεται από το αρχικό τέμπλο του ναού (Ευγγόπουλος, «Βημόθυρον», ό.π., 124-125).

⁸⁷ Ευγγόπουλος, «Βημόθυρον», ό.π., 122-125. Την άποψη του Α. Ευγγόπουλου επαναλαμβάνουν οι Προβατάκης, *Ὁ ναός τῆς Υπαπαντής* (υποσημ. 79), 27, 34-42, Κίσσας, *Θεσσαλονίκη* (υποσημ. 79), 154, Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική* (υποσημ. 2), 82. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Τούρτα, *Βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη* (υποσημ. 79), 32.



Εικ. 5. Θεσσαλονίκη, ναός Υπαπαντής. Βημόθυρο.

⁸⁸ Χ. Πατρινέλης - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα. Ιστορία, εικόνες, χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974, 62 αριθ. 2, εικ. 12 (βημόθυρο), 68 αριθ. 5, εικ. 15 (εικόνα επιστυλίου) (Α. Καρακατσάνη). *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, 123-125 αριθ. 2.57 (βημόθυρο), 125-126 αριθ. 2.58 (εικόνα επιστυλίου) (Ε. Τσιγαρίδας).

⁸⁹ *Μοναστήρια Ἰωαννίνων* (υποσημ. 31), εικ. 90. Σ. Χούλια - Τ. Αλμπάνη, *Μετέωρα. Αρχιτεκτονική - Ζωγραφική*, Αθήνα 1999, 68.

⁹⁰ Νικονάνος, *Μετέωρα* (υποσημ. 57), εικ. 34. Σοφιανός, *Μετέωρα* (υποσημ. 76), 27.

⁹¹ Δυστυχώς, λόγω της ανακατασκευής του ναού το 1841, της απουσίας οποιουδήποτε μέλους του αρχικού τέμπλου, καθώς και της ενδεχόμενης ύπαρξης άλλων αταύτιστων εικόνων που να ανήκουν στο ίδιο σύνολο, αδυνατούμε να υπολογίσουμε με ασφάλεια τις διαστάσεις του ανοίγματος του ιερού και να προχωρήσου-

με στην αναπαράσταση του τέμπλου στην αρχική του μορφή. Αν κρίνουμε όμως από τον αριθμό των εικόνων του ναού του Αγίου Αθανασίου, που συνεχίζουν να κοσμούν το νεότερο τέμπλο του ναού, με εξαίρεση το επιστύλιο με τους αποστόλους και τα λυπηρά της επίστεψης του τέμπλου που φυλάσσονται στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης (Τούρτα, «Εικόνες Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), 288 υποσημ. 3, 296 υποσημ. 27, εικ. 1, 5, 8, 10), είναι αρκετά πιθανόν ο αριθμός των δεσποτικών εικόνων του ναού της Υπαπαντής να περιοριζόταν στις τρεις εικόνες του Χριστού, της Παναγίας και του αγίου Δημητρίου. Περαιτέρω διερεύνησης αξίζει μία σειρά δεκαεπτά εικόνων Μεγάλης Δέησης που κοσμεί το επιστύλιο του νεότερου τέμπλου του ναού της Υπαπαντής. Παρά το ύψος στο οποίο βρίσκονται, που κάνει δύσκολη την εκτίμησή τους, ενδέχεται να ανήκουν στο ίδιο σύνολο με τις δεσποτικές εικόνες του 16ου αιώνα.

Η διάταξη των εικόνων του αρχικού τέμπλου στο ναό της Υπαπαντής μπορεί πλέον να ανασυντεθεί σε μία πληρέστερη μορφή, καθώς πλέον ανάμεσα στις εικόνες του Χριστού και του αγίου Δημητρίου μπορούμε να συμπεριλάβουμε την εικόνα της Παναγίας του Οικουμενικού Πατριαρχείου και το βημόθυρο που συνεχίζει να κοσμεί το νεότερο τέμπλο του ναού⁹¹. Όσον αφορά στη σημαντική θέση που καταλαμβάνει η μορφή του αγίου Δημητρίου στο σύνολο των εικόνων ενός ναού όπου τιμάται η Υπαπαντή του Χριστού, θεωρούμε ότι μπορεί να δικαιολογηθεί ποικιλοτρόπως. Εκτός από το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος άγιος είναι ο πολιούχος της Θεσσαλονίκης, η ύπαρξη ασημένιου κιβωτιδίου στο ναό, όπου φυλάσσεται φιαλίδιο με μύρο του αγίου, κομ-

μάτι από το δέρμα και το γαλάζιο χιτώνα του, καθώς και οστούν με δαχτυλίδι, όπου παλαιότερα διαβάζονταν τα γράμματα ΝCΤ, δηλαδή Νέστωρ⁹², ενδέχεται να υποδεικνύουν ακόμα και τη συλλατρειά του αγίου Δημητρίου στο ναό της Υπαπαντής.

Οι εικόνες του αγίου Δημητρίου και στη συνέχεια του Χριστού Παντοκράτορα έχουν αποδοθεί στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Φράγγου Κατελάνου⁹³. Πράγματι, τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά γνωρίσματα των εικόνων του ναού της Υπαπαντής συνδέουν τα παραπάνω έργα με τη ζωγραφική της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος⁹⁴. Το ωοειδές πρόσωπο των μορφών που στηρίζεται σε ψηλό λαϊμό, η μακριά και λεπτή μύτη, καθώς και η τεχνική της έντονης φωτοσκίασης με τα τριγωνικά φωτεινά επίπεδα, η εύθραυστη σωματική διάπλαση των ολόσωμων μορφών με τις ραδινές αναλογίες και τα μακριά δάχτυλα, η διάταξη της κόμης στην περίπτωση του αγγέλου, ο χειρισμός της πτυχολογίας και, τέλος, η γνώση με την οποία χρησιμοποιούνται τα χρώματα, όπου η απόδοση του βάθους της πτυχής γίνεται με συμπληρωματικό του τοπικού χρώματος, συνδέουν, όπως είδαμε, τις εικόνες του ναού της Υπαπαντής με συγκεκριμένες παραστάσεις της μονής των Φιλανθρωπινών (1542)⁹⁵ και της μονής Βαρλαάμ (1548)⁹⁶.

Ωστόσο, τα διακριτικά γνωρίσματα της τεχνικής και της τεχνοτροπίας του έργου του Φράγγου Κατελάνου, όπως τα αναγνωρίζουμε από τα ασφαλή έργα του, παρουσιάζουν μερικές διαφοροποιήσεις. Πιο συγκεκριμένα, οι μορφές του Κατελάνου διακρίνονται από την



Εικ. 6. Η Παναγία του Ευαγγελισμού. Λεπτομέρεια της Εικ. 5.

ακρίβεια και την ελευθερία του σχεδιασμού των προσώπων, με κύρια χαρακτηριστικά τη γαμψή μύτη και τα

⁹² Ν. Παπαγεωργίου, «Αρχαία εικόν του μεγαλομάρτυρος αγίου Δημητρίου του πολιούχου Θεσσαλονίκης επί έλεφαντοστέου», ΒΖ 1 (1892), 487. Σημειώνουμε ότι ο Θ. Προβατάκης αναφέρει πως στην αργυρή λειψανοθήκη φυλάσσεται μέρος από το δέρμα και τα ενδύματα του αγίου Νέστορα και όχι του αγίου Δημητρίου, ενώ δεν σημειώνει τίποτα για το φιαλίδιο με το μύρο του αγίου Δημητρίου ή και το οστούν με το δαχτυλίδι (Προβατάκης, *Ο ναός της Υπαπαντής* (υποσημ. 79), 24, απεικόνιση της λειψανοθήκης στις σ. 23, 27, 28).

⁹³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Μεταβυζαντινή εικόνα», ό.π. (υποσημ. 4), 113-123. Τούρτα, «Εικόνες Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), 287-298.

⁹⁴ Για τη σχολή καθώς και το έργο του Φράγγου Κατελάνου βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957, 113-116. Μ. Μιχαηλίδης, «Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας», ΑΑΑ IV (1971), 341-355. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, κυρίως 105-173. Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, βλ. κυρίως 197-205. Μ. Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ. 1, Αθήνα 1987, 86-87, 89. Μ.

Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance, 1450-1600 et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, 189-199. *Μοναστήρια Ιωαννίνων* (υποσημ. 31). Αχεμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής», ό.π. (υποσημ. 60), 13-32. Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint Nicolas (1560). Apparition d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Katelanos* (στο εξής: *Frangos Katelanos*), Παρίσι 1994. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ο 'Μέγας Οξερός' των Ιωαννίνων (αρχαιολογικές παρεκβολές για μεσαιωνικά μνημεία του)», *Φηγός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη* (στο εξής: «Οξερός»), Ιωάννινα 1994, 347-366. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1997, 76-79. *Μοναστήρια νήσων Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου, 700 χρόνια 1292-1992*, Ιωάννινα 1999 (στο εξής: *Μοναστήρια Ιωαννίνων, Πρακτικά*). Α. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16ου αι.», *Εγνατία 6* (2001-2002), 185-237 (στο εξής: «Μυρτιά»).

⁹⁵ Πέρα από τη βασική υπόθεση της Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου περί της ύπαρξης μιας αρχικής ζωγραφικής φάσης του 1531-1532 για τις κάτω ζώνες του κυρίου ναού, έχει διατυπωθεί παράλληλα

έντονα ζυγωματικά, την επιμελημένη επεξεργασία στο πλάσιμο και κυρίως τη λαμπρότητα και τη διαφάνεια των χρωμάτων, στοιχεία που κατά τη γνώμη μας είναι αρκετά ασθενή στις εικόνες του ναού της Υπαπαντής. Άλλο ιδιαίτερο γνώρισμα των μετωπικών μορφών του Κατελάνου, που απουσιάζει από τις εικόνες του Χριστού και του αγίου Δημητρίου της Υπαπαντής, είναι ότι τα μάτια αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα σε σχέση με το μήκος της μύτης και τοποθετούνται πολύ κοντά σε αυτή. Ενδεικτικές των παραπάνω χαρακτηριστικών είναι οι μορφές των αποστόλων Πέτρου και Παύλου και του αρχαγγέλου Μιχαήλ στις τοιχογραφίες της μονής Βαρλαάμ, των αγίων Προκοπίου, Αρτεμίου, Κύρου και Λουκά στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας, της εικόνας των Ταξιάρχων στην ίδια μονή, καθώς και των αποστόλων στο επιστύλιο της μονής Ζάβορδας, που αποδίδονται με ασφάλεια στον Φράγγο Κατελάνο⁹⁷. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως, αν και απουσιάζει μια λεπτομερής μελέτη που να αντιμετωπίζει συνολικά το θέμα των ζωγράφων του τοιχογραφικού διακόσμου της μονής Φιλανθρωπικών, καθώς και του καθολικού της μονής Βαρλαάμ, θεωρούμε πιθανό οι εικόνες του ναού της Υπαπαντής είτε να εντάσσονται στην παραγωγή ενός ζωγράφου στον οποίο μαθήτευσε ο Φράγγος Κατελάνος είτε να αποτελούν έργα του κύκλου του θηβαίου καλλιτέχνη. Ανεξαρτήτως του θέματος απόδοσης των εικόνων στη δραστηριότητα του Φράγγου Κατελάνου, οι μέχρι τώρα απόψεις για τη χρονολόγηση της εικόνας του αγίου Δημητρίου και του Χριστού διαφοροποιούνται αναλόγως του τρόπου προσέγγισης του θέματος. Μία από αυ-

τές βασίζεται σε τεχνοτροπικές συγκρίσεις με το διάκοσμο των μονών Φιλανθρωπικών και Βαρλαάμ και προτείνει μία χρονολόγηση στο 1542-1548⁹⁸, ενώ μία δεύτερη χρησιμοποιεί την καλλιτεχνική δραστηριότητα του ζωγράφου στο Άγιον Όρος το 1560 για το χρονικό προσδιορισμό της παρουσίας του στην πόλη της Θεσσαλονίκης⁹⁹. Σύμφωνα με τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις που προηγήθηκαν, η χρονολόγηση των εικόνων στην περίοδο 1542-1548 κρίνεται πιο ασφαλή. Μία τέτοια χρονολόγηση έρχεται να συμφωνήσει εξάλλου και με τις ιστορικές πληροφορίες που διαθέτουμε για το ναό, σύμφωνα με τις οποίες ο Θεωνάς, μέτεπειτα μητροπολίτης Θεσσαλονίκης, ανέλαβε να ανακαινίσει το 1531 το ήδη ερειπωμένο μονύδριο, όταν αυτό δόθηκε από το μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ιωάσαφ στη μονή της Αγίας Αναστασίας στη Χαλκιδική¹⁰⁰. Από έγγραφο της μονής πληροφορούμαστε ότι δέκα χρόνια αργότερα, το 1541, οι εργασίες της ανοικοδόμησης, αν και είχαν προχωρήσει αρκετά, δεν είχαν ολοκληρωθεί και συνεχίζονταν ακόμη¹⁰¹. Τα παραπάνω στοιχεία, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο είναι από τα πρώτα αντικείμενα λατρείας που θα κοσμήσουν ένα ναό, οδηγούν στην υπόθεση ότι το σύνολο των εικόνων του ναού της Υπαπαντής θα πρέπει να τοποθετηθεί αμέσως μετά το 1541, στη δεκαετία 1540-1550, περίοδο κατά την οποία θα είχαν ολοκληρωθεί οι εργασίες ανοικοδόμησης.

Η σύνδεση της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και του βημόθυρου στο ναό της Υπαπαντής με το σύνολο των εικόνων που θα κοσμούσε το αρχικό τέμπλο του ναού, καθώς και η από-

η άποψη πως ο διάκοσμος οφείλεται στην παραγωγή ενός εργαστηρίου που δουλεύει σε μία ενιαία φάση το 1541-1542 (Τριανταφυλλόπουλος, «Οξερός», 76-79. Semoglou, *Frangos Katelanos*, 121-125. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του Νησιού Ιωαννίνων», *Μοναστήρια Ιωαννίνων, Πρακτικά*, 367-392. Σέμογλου, «Μυρτιά», 234-235). Στη μονή Φιλανθρωπικών η συμμετοχή του Φράγγου Κατελάνου θεωρείται πιθανή σε τμήματα του δυτικού νάρθηκα και μάλλον σε συγκεκριμένες παραστάσεις της καμάρας του κυριώ ναού. Αντιθέτως, παρατηρήσαμε ότι τα έργα του ναού της Υπαπαντής παρουσιάζουν ομοιότητες με μορφές της κάτω ζώνης στην καμάρα του κυριώ ναού, οι οποίες απέχουν καλλιτεχνικά από το έργο του θηβαίου καλλιτέχνη. Επίσης, σε έναν κύριο ζωγράφο, πιθανώς το δάσκαλο του εργαστηρίου που είχε την επίβλεψη των εργασιών στη μονή Φιλανθρωπικών, αποδίδεται με ταξί άλλων η μορφή του Παντοκράτορα στη καμάρα του κυριώ ναού (Semoglou, *Frangos Katelanos*, 125), με την οποία, όπως παρατηρήσαμε, παρουσιάζει συγγένεια ο Χριστός της Υπαπαντής.

⁹⁶ Όσον αφορά στον τοιχογραφικό διάκοσμο της μονής Βαρλαάμ, αδημοσίευστο ουσιαστικά μνημείο, όπου η παρουσία του Κατελάνου θεωρείται αδιαμφισβήτητη, θα είχε ενδιαφέρον να διερευνηθεί μελλοντικά η ενδεχόμενη διάκριση διαφόρων χεριών που θα συμμετείχαν στο συνεργείο του μεγάλου ζωγράφου και ενδεχομένως να συγκλίνουν περισσότερο με την ποιότητα των εικόνων της Υπαπαντής.

⁹⁷ Σοφιανός, *Μετέωρα* (υποσημ. 76), 28-29. Semoglou, *Frangos Katelanos*, εικ. 55a, 56a, 74a, 83a. Ε. Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες του Φράγγου Κατελάνου και του Διονυσίου του εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 29 (1993-1994), 398-400.

⁹⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Μεταβυζαντινή εικόνα», ό.π. (υποσημ. 4), 123.

⁹⁹ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 4), 168. Τούρτα, «Εικόνες Κατελάνου», ό.π. (υποσημ. 1), 296-297. Semoglou, *Frangos Katelanos*, 132.

¹⁰⁰ Παπαγεωργίου, «Αγία Αναστασία», ό.π. (υποσημ. 79), 71.

¹⁰¹ Στο ίδιο, 73.

δοσή τους στα έργα της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος, μας βοηθά να αποκτήσουμε μια πληρέστερη εικόνα για την παραγωγή φορητών εικόνων που εντάσσονται στην παραπάνω σχολή¹⁰². Παράλληλα, είμαστε σε θέση να ανασυνθέσουμε την αρχική μορφή και διάταξη των εικόνων του τέμπλου του ναού, αλλά και να

διαπιστώσουμε τη φήμη που πρέπει να είχε το συγκεκριμένο εργαστήριο, ώστε να ξεπεράσει τα γεωγραφικά όρια στα οποία κινούνταν μέχρι τότε και να αναλάβει κατά την εποχή της ανακαίνισης του ναού από τον Θεωνά την παραγγελία των δεσποτικών εικόνων για ένα ναό της Θεσσαλονίκης.

Nikolaos Siomkos

PORTABLE ICONS OF THE ORIGINAL ICONOSTASIS OF THE HYPAPANTE CHURCH IN THESSALONIKI. RECONSTRUCTING A SIXTEENTH-CENTURY SET

Recent research has shown that the icon of St Demetrios in the Byzantine and Christian Museum, Athens (T 143) (Fig. 2), is inextricably linked with the icon of Christ Pantocrator, which continues to adorn the later iconostasis in the church of the Hypapante (Presentation of Christ in the Temple), in Thessaloniki (Fig. 1). These two portable works display a host of common characteristics which point to the relationship between them and reinforce the hypothesis that they were despotic icons on the original iconostasis of the Hypapante church.

We believe that the icon of the Virgin Hodegetria (Fig. 4), now in a special room in the Patriarchate of Constantinople, belongs to the set of portable icons from the original iconostasis of the church. Although the publications to date pre-

sented this particular work as a creation of Palaiologan art, it shares with the above two icons numerous external traits, such as the dimensions, the decorative vegetal motif on the frame and the relief haloes of the figures, the later addition of a black outline around the figures and, last, the damage as well as the over-paintings which are mainly in the area of the hands. In addition to these common traits, elements of style, manner and technique advocate the attribution of the icon of the Virgin Hodegetria to a painter of the School of Northwest Greece and, by extension, its dating in the sixteenth century.

We believe also that the bema door (Figs 5 and 6) of the Hypapante church – known to research – also belongs to the above set of three icons. The similarities it displays in style,

¹⁰² Για τις φορητές εικόνες που αποτελούν έργα της σχολής βλ. τις εικόνες από τη μονή Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων, την εικόνα Δέησης στους Αγίους Αποστόλους Κόνιτσας και τις δεσποτικές εικόνες της μονής Βαρλαάμ που ίσως ανήκουν στον Φράγγο Κατελάνο (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», *Φηγός* (υποσημ. 94), 21-37), την εικόνα της Παναγίας Παμμακαρίστου στη μία πλευρά αμφιπρόσωπης εικόνας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 4), 12-16 αριθ. 1), την εικόνα της Σύναξης των Ταξιαρχών στη μονή Μεγίστης Λαύρας και το τμήμα επιστευλίου με αποστόλους στη μονή Ζάβορδας, που αποδίδονται

στον Φράγγο Κατελάνο (Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες Φράγκου Κατελάνου» (υποσημ. 97), 398-400), καθώς και την εικόνα του Χριστού Βηθλεμίτη από το μητροπολιτικό ναό Καστοριάς (*Μυστήριο* (υποσημ. 22), 204 αριθ. 59 (Ε. Τσιγαρίδας).

Προέλευση φωτογραφιών

Εικ. 2. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αριθ. 49.

Εικ. 3. *Μοναστήρια Ιωαννίνων*, εικ. 32.

Εικ. 4. *Οικουμενικό Πατριαρχείο*, εικ. 83.

Εικ. 5-6. Ξυργόπουλος, «Βημόθυρον», πίν. 1, 3.

technique and manner with them confirm its dating in the sixteenth century, but concurrently release it from the hitherto accepted view that classes it among works of the Cretan School.

Apart from the interest inherent in reconstituting the original form and arrangement of the icons on the iconostasis of the Hypapante church, this study also discusses the issue of their attribution to the *oeuvre* of the known Theban painter Frangos Katelanos. According to research to date, the icon of St Demetrios and then that of Christ in the Hypapante church have been considered as works by the hand of this artist. Stylistic analysis, the portrait types and a series of iconographic elements link without doubt the above works with the School of Northwest Greece. Indeed, the similarities which the icons display, both at the iconographic and the stylistic level, with representations from the Philanthropinon monastery as well as the Barlaam monastery at Meteora lead us to a dating in the period 1542-1548. Such a date agrees moreover with the historical information we have about the Hypapante church; we know that in 1531 Theonas, subsequent Metropolitan of Thessaloniki, undertook to ren-

ovate the already ruined church and that the project had not yet been completed in 1541. Nonetheless, we believe that comparison of the specific icons with secure works by Frangos Katelanos shows that the icons in the Hypapante church either belong in the production of a painter with whom Katelanos was an apprentice or are works of the circle of the Theban artist.

With the linking of the icon of the Virgin Hodegetria in the Ecumenical Patriarchate as well as of the bema door to the set of icons on the original iconostasis in the Hypapante church, and their attribution to the School of Northwest Greece, we acquire a better picture of the production of portable icons by the said school. At the same time, we are in a position to reconstruct more fully the original form and arrangement of the icons on the iconostasis in the church, as well as to ascertain the reputation this particular workshop must have enjoyed for it to pass beyond the geographical bounds in which it was moving until then, and to undertake the commission for the despotic icons of a church in Thessaloniki, at the time it was being renovated by Theonas.